

Bernhard Klein und die Anfänge einer historisch informierten Musiktheorie, ihre Auswirkungen auf den Kontrapunktunterricht und auf das Komponieren geistlicher Musik in Berlin um 1830

Ulrich Scheideler

Bernhard Klein, der vermutlich seit 1823 Kontrapunkt am Berliner Institut für Kirchenmusik unterrichtete, beschäftigte sich gleichzeitig intensiv mit älterer Musiktheorie und Musik. Der Beitrag geht anhand der überlieferten Unterrichtsmaterialien der Frage nach, ob diese Beschäftigung Auswirkungen auf Gegenstand und Didaktik des Unterrichts gehabt hat. Der Befund ist freilich weitgehend negativ, da Klein den Fux'schen Gattungskontrapunkt modernisierte und auch Imitation und Fuge ohne Rückgriff auf ältere Werke unterrichtete. Sein durch viele Exzerpte dokumentiertes Studium der Musikgeschichte bis 1600 fand allein in zweierlei Hinsicht Eingang in den Unterricht. Erstens als allgemeine Einführung in Wesen und Frühgeschichte des Kontrapunkts am Beginn der Kontrapunktlehre, zweitens im Hinblick auf die Kirchentonalarten, die aus praktischen Gründen (Orgelbegleitung der Gemeinde) weiterhin relevant waren, wobei allerdings verschiedene Arten der Harmonisierung solcher Melodien im Harmonielehre- bzw. Generalbassunterricht gelehrt wurden. Abschließend wird gezeigt, dass in Kleins Kirchenmusik Spuren älterer Musik vorhanden sind, die freilich nicht in restaurativer Absicht ihren Niederschlag fanden, sondern sich u. a. in einer halbverborgenen Strenge der Stimmführung zeigen und etwa mit einer modernen Harmonik vermischt wurden.

Bernhard Klein is believed to have taught counterpoint at the Institute of Church Music in Berlin since 1823. During this period he engaged intensively with older music theory and music. On the basis of the surviving teaching materials this article examines the question of whether this had an impact on the topics and didactics of Klein's teaching. However, the analysis concludes that this was not the case as Klein modernised Fux's species counterpoint, and also taught imitation and fugue, without recourse to older works. His study of music history before 1600, documented by many excerpts, found its way into his teaching in only two ways: firstly, as a general introduction to the nature and early history of counterpoint at the beginning of the counterpoint curriculum; secondly, in his treatment of the church modes, which were still relevant for practical reasons (organ accompaniment of the congregation), although different ways of harmonising such melodies were taught as part of harmony or basso continuo instruction. Finally, it is shown that there are traces of older music in Klein's church music, without restorative intent, which can be seen, for instance, in the semi-concealed strictness of the vocal line, and which were blended with modern harmony.

Dass die Jahre um und nach 1800 für das Interesse an Musikgeschichte einen großen Umschwung bedeuteten, ist in der Forschungsliteratur immer wieder betont worden:¹ Bereits 1776 waren die Musikgeschichte von John Hawkins sowie der erste Band von Charles Burneys Musikgeschichte erschienen, 1788 folgten der erste und 1801 der zweite Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* von Johann Nikolaus Forkel. Auch wenn

1 Vgl. zuletzt Garratt 2002.

die (systematische) Beschäftigung mit Musikgeschichte in hohem Maße die Sache von Einzelpersonen – und zudem von Personen, die eher abseits vom Musikbetrieb standen – gewesen ist und es erst zögerlich zu einer Institutionalisierung kam, so scheint es doch unzweifelhaft, dass sich Berlin ähnlich wie Wien bald zu einer Stadt entwickelte, in der das musiktheoretische Interesse gleichsam eine kritische Masse erreichte,² so dass das private Interesse in ein öffentlich gefördertes umschlagen konnte: 1791 kam es zur Gründung der Sing-Akademie zu Berlin unter Carl Christian Friedrich Fasch. Diese bestand zunächst aus einem nur kleinen Kreis von Sängerinnen und Sängern, der sich zum Ziel gesetzt hatte, einer neu komponierten 16-stimmigen Messe von Fasch zur klanglichen Darstellung zu verhelfen, es aber bald schon unternahm, neben zeitgenössischer Musik (unter anderem von Johann Friedrich Reichardt oder Friedrich Heinrich Himmel) auch Werke des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts, etwa von Francesco Durante oder Leonardo Leo, zu Gehör zu bringen.³ Nach Faschs Tod im Jahr 1800 übernahm Carl Friedrich Zelter die Leitung des Chores und stärkte das Selbstverständnis als Bildungseinrichtung (statt als Teil einer Geselligkeitskultur). In dieselbe Richtung weisen auch Zelters Denkschriften, die er zwischen 1803 und 1812, also sowohl vor als auch nach dem verlorenen Krieg Preußens gegen Frankreich, verfasste.⁴ In ihnen engagierte er sich für eine öffentlich geförderte musikalische Akademie, die u. a. als Ausbildungsstätte zur Verbesserung der Kirchenmusik für angehende Sänger und Organisten dienen sollte. Ein Ergebnis dieser Überlegungen war die im Kontext der Preußischen Bildungsreformen um 1820 erfolgte Gründung des Königlichen Instituts für Kirchenmusik. Zelter baute zudem die Sing-Akademie zu Berlin zu einem Chor aus, der sich zunehmend auch in der Öffentlichkeit präsentierte und ab 1827 sogar über ein eigenes Haus verfügte. Gleichzeitig gliederte er ihr eine Ripien-Schule an, um die immer häufiger für Aufführungen benötigten Orchestermusiker ausbilden und leichter rekrutieren zu können. Vor allem aber zielten seine Bestrebungen auf die Errichtung einer Bibliothek, die sich zugleich als Archiv verstand und eine Fülle von Werken älterer und neuerer Musik enthielt. Folglich entwickelte sich die Sing-Akademie gewissermaßen zu einer ersten Stufe des Übergangs von privater zu institutionalisierter Sammeltätigkeit, ehe 1841/42 mit der Gründung der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek eine staatliche Einrichtung diese Aufgabe führend übernahm.⁵

Im Umkreis Zelters bewegte sich auch Bernhard Klein (1793–1832), der zwar als Komponist hauptsächlich von Liedern und geistlicher Musik nur lokalgeschichtliche Bedeutung erlangte, als Kompositionspädagoge und Theorielehrer aber im frühen

2 Wichtige Sammler in Berlin waren Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Georg Poelchau (1773–1836), dessen umfangreiche Bibliothek den Grundstock für die Musikabteilung der Königlichen Bibliothek abgab, sowie die Klein-Schüler Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858), ferner Gustav Wilhelm Teschner (1800–1883) und Otto Nicolai (1810–1849).

3 Vgl. Zelter 1801, 31, sowie Wagner 2002, 37; zur Frühgeschichte der Sing-Akademie zu Berlin vgl. Eberle 1991.

4 Die Denkschriften sind wiedergegeben in Schröder 1958.

5 Zur Bibliothek Zelters und der Sing-Akademie vgl. u. a. Richter 2000 und Fischer/Kornemann 2009.

19. Jahrhundert ein gewisses Ansehen erwerben konnte. Für die Fragestellung nach Umfang und Nutzen der Kenntnis älterer Musik und Musiktheorie ist Klein interessant, da er sich in seinen Berliner Jahren nach und nach immer mehr Kenntnisse im Bereich der älteren Musik und Musiktheorie aneignete. 1818 war er aus seiner Heimatstadt Köln nach Berlin gekommen, »um bey dem Prof. Zelter den Unterweisungs-Gang so wie er hier getrieben wird kennen zu lernen«.⁶ Im Hinblick auf die praktische Musik stand Klein zudem seit etwa 1816 mit Anton Friedrich Justus Thibaut in Kontakt,⁷ als dessen musikalischer Berater er zeitweise fungierte und dem er auch Abschriften älterer Musik zukommen ließ. Klein gehörte aber auch selbst zu den Italienreisenden und konnte während seiner Hochzeitsreise zwischen Herbst 1824 und Spätsommer 1825 Handschriften in Rom (bei Fortunato Santini) und Neapel studieren und erwerben.⁸ Von überragender Bedeutung für die ältere musiktheoretische Literatur aber war die Bibliothek Johann Nikolaus Forkels, die nach dessen Tod 1819 versteigert wurde und in Teilen in die Bibliothek des Königlichen Instituts für Kirchenmusik gelangte.⁹

Quellenlage

Über die Frühzeit des Königlichen Instituts für Kirchenmusik liegen nur spärliche Informationen vor. Demnach konnte das Institut seinen Betrieb erst nach und nach aufnehmen: Zwar erhielt Zelter bereits seit 1816 staatliche Zuwendungen, zwar unterrichtete Klein seit 1819 Gesang und erteilte August Wilhelm Bach seit 1820 Orgelunterricht, doch gilt erst das Jahr 1822 als das Gründungsjahr des Instituts, da das letztere erst zu diesem Zeitpunkt auch einen eigenen Etat erhielt.¹⁰ Etwas genauere Kenntnis über Kleins Unterrichtstätigkeit, die sich neben der Gesangsausbildung seit den frühen 1820er Jahren auch auf Musiktheorie erstreckte, lässt sich über seinen Nachlass gewinnen, der in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird und u. a. mehrere gebundene Hefte mit handschriftlichen Eintragungen zu Kleins Unterricht enthält.¹¹

6 Vgl. das »Lebensläuflein« im Brief vom 11. 07. 1820 an Johann Valentin Teichmann, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ep. Klein, B. 3.

7 Klein hatte sich im Oktober 1816 auf eine Reise nach Wien begeben und machte dabei Station in Heidelberg, vgl. Koch 1902, 18 f. Die Fortsetzung der Reise nach Wien kam nicht mehr zustande.

8 Vgl. Parthey 1926, 375, und ausführlicher Scheideler 2010, 476–479.

9 Vgl. Forkel 1819.

10 Vgl. Sieling 1995, 66, sowie Dinglinger 2009, 118–123.

11 Teile des Nachlasses werden in zwei kleineren Kisten aufbewahrt, die neben den Unterrichtsheften u. a. nach Quellentypen geordnete Mappen enthalten. Darunter befinden sich zahlreiche handschriftliche Noten (Exzerpte aus älteren Kompositionen, aber auch Stimmen zu eigenen Werken). Die Autographe der abgeschlossenen Werke Kleins werden in der Musikabteilung der Staatsbibliothek gesondert aufbewahrt und sind über RISM recherchierbar. (RISM verzeichnet für autographe Quellen aus der Berliner Staatsbibliothek 279 Einträge [Stand: August 2019]). Eine von Friedrich Theodor Fröhlich (1803–1836) angefertigte Mitschrift von Kleins Kontrapunkt-Kurs aus dem Jahr 1823 hat sich zudem in der Universitätsbibliothek Basel erhalten, online einsehbar unter <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-87620>

Den Unterrichtsmaterialien zufolge hat Klein sowohl Harmonielehre bzw. Generalbass als auch Kontrapunkt sowie zeitweise Instrumentation unterrichtet. Am Beginn der Harmonielehre stehen Kapitel (bzw. Paragraphen) zu elementaren Sachverhalten wie Intervallen oder Tonsystemen, die heute unter dem Begriff ›Allgemeine Musiklehre‹ rubriziert werden würden. Die meisten dieser Unterrichtshefte sind undatiert; in denjenigen, die Datierungen enthalten, reichen die Datumsangaben von den frühen 1810er Jahren bis August 1826; einzelne Seiten weisen auch spätere Datierungen (bis 1829) auf. Einige Materialien stammen also noch aus der Zeit vor Kleins Eintreffen in Berlin und der Aufnahme seiner Tätigkeit am Königl. Institut für Kirchenmusik.

Umfang und Gegenstand von Kleins Kontrapunktunterricht

Um Dauer, Anzahl der Teilnehmer und Unterrichtsgegenstand zu ermitteln, ist eine Art Klassenbuch aufschlussreich,¹² das Klein über mehrere Jahre führte und in das sich die Teilnehmer offensichtlich jeweils zu Beginn eines Kurses eintrugen. Der erste Eintrag stammt vom »Winterhalbjahr 1823–1824«, der letzte vom Winterhalbjahr »1829–1830«.¹³ Demnach fand der Unterricht zweimal in der Woche meist jeweils zweistündig statt, im Sommerhalbjahr vermutlich von etwa Mitte/Ende April bis Juli oder August, im Winterhalbjahr von Oktober bis März des darauffolgenden Jahres.¹⁴ Für 1823/24 sind zwei jeweils einstündige Kurse in »Generalbass« und »Contrapunct« verzeichnet. Im Winterhalbjahr 1825/26 lautete der Titel eines Kurses mit sechs Teilnehmern »Generalbaß und Contrapunct«. Ab dem Sommerhalbjahr 1826 ist nur noch ein Kurs »Contrapunct und Fuge« verzeichnet, der zweimal pro Woche jeweils am Mittwoch und Sonnabend zweistündig stattfand, im Sommerhalbjahr 1828 zusätzlich ein Kurs »Instrumentierung«.¹⁵

Die Anzahl der Teilnehmer schwankt zwischen vier (1824 im Kurs »Generalbaß«) und elf (1829/30) Studenten. Auf den hinteren der beschriebenen Seiten sind für die Kurse zwischen 1828 und 1829/30 auch das Alter und der Geburtsort der Studenten eingetragen. Das Alter betrug demnach in der Regel zwischen 18 und ca. 25 Jahren; die meisten Studenten kamen aus Berlin oder der brandenburgischen Umgebung, einige

12 Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signatur, Mus. Nachl. Klein, B. II, 2, auf dem Umschlag des Bandes im Hochformat ist notiert »Notizen | Generalbass – Contrapunkt. | Bernh. Klein«, beschrieben sind nur die ersten elf Seiten; am Ende des Buches finden sich zudem Exzerpte aus Johann Philipp Kirnbergers *Anleitung zur Singkomposition* und Johann Joseph Kleins *Lehrbuch der theoretischen Musik*.

13 Für das Winterhalbjahr 1824/25 und das Sommerhalbjahr 1825 liegen keine Eintragungen vor; zu diesem Zeitpunkt befand sich Klein auf Hochzeitsreise in Italien.

14 Die Dauer der Kurse lässt sich teils aus detaillierten Datumsangaben zu den Kursinhalten, teils aus Vermerken, wann jeweils der Kurs begonnen und geendet hat, rekonstruieren.

15 Ein weiterer Kurs zur Instrumentation dürfte bereits im Sommerhalbjahr 1824 stattgefunden haben: Die Teilnehmerliste ist unterhalb derjenigen des Kurses zum Kontrapunkt vom Sommerhalbjahr 1824 notiert, wenn auch ohne Angabe einer Jahreszahl.

auch aus Königsberg (Otto Nicolai) und Breslau (Carl Koßmaly). Unter ihnen befanden sich neben Nicolai weitere für die Musikgeschichte Berlins wichtige Musiker wie beispielsweise Gustav Wilhelm Teschner (1825/26), Wilhelm Taubert (1828), August Haupt (1829) und Carl Friedrich Weitzmann (1823/24).¹⁶ In der Regel ist der Kurs nur ein Halbjahr belegt worden, doch gibt es auch Personen, die auf zwei oder gar mehr Listen auftauchen.¹⁷

Durch dieses »Klassenbuch« erfährt man allerdings lediglich die Namen der Teilnehmer an Kleins Theoriekursen, erhält aber keine Informationen über den Unterrichtsgegenstand bzw. den vermittelten Stoff. Dieser geht jedoch aus mehreren Heften hervor, die den Inhalt des Unterrichts dokumentieren. Deren wichtigstes und ausführlichstes ist mit dem Titel »Vorarbeiten« auf dem inneren Umschlag versehen. Es enthält zudem eine Auflistung der Termine und der Unterrichtsgegenstände für den Generalbasskurs des Sommerhalbjahrs 1826. Etwa in der Mitte des Buchs folgt am Beginn des Kontrapunktteils eine analoge Übersicht. Diese lautet u. a. wie folgt:

am 15ten April Einleitung – 19. erste u zweite Gattung – 22 die 3te u 4te u 5te Gattung 26. Recapitulation u lte Gattung zu 3 Stimmen – 29. 2te u 3te zu drei Stimmen [...] 13. [Mai] Recapitulation aller früheren Gattung[en]. 17. – fünf u. sechsstimmiger Satz. 20 – Imitation. 24 dito. 27 ist ausgefallen. 31 Canon ac. Juni 3. [Juni] Fuge im allgemeinen. Dux. 7. Gefährte [...] 28.) eine vierstimmige Fuge – der doppelte Contrap. 1 Jul. doppelte in der 8 – 5. in der 12. [...]

16 Carl Friedrich Weitzmann war im Winterhalbjahr 1823/24 und im Sommerhalbjahr 1824 für den Kurs »Generalbass« eingeschrieben.

17 Folgende Schüler sind im »Klassenbuch« verzeichnet (Schreibweise der Namen und Reihenfolge gemäß Quelle; Namen nicht immer sicher entzifferbar): Adolph Bruck, Carl Pax, Carl Lutzen, Gustav Kupsch, Carl Weitzmann (Generalbass, Winterhalbjahr 1823/24), Carl Pax, Carl Weitzmann, Julius Wieggers, Wilhelm [Fogge?] (Generalbass, Sommerhalbjahr 1824), Adolph Bruck, Friedrich Liebetraut, Carl Pax, Eduard Tiedtke, Wilhelm Stein, Carl Lutzau, Carl Merz (Contrapunct, Winterhalbjahr 1823/24), Carl Pax, Julius Wieggers, Carl Merz, Gustav Kupsch, Adolph Bruck, Wilhelm Stein, Wilhelm [Fogge?] (Contrapunct, Sommerhalbjahr 1824), Tiedtke, Bruck, Stein, Merz (Instrumentierung, o. J. [wohl 1824]), S. Steinbrunn, E. Richter, C. Goldstein, G. W. Teschner, M. Toepler, E. A. Wendt (Generalbass u. Contrapunct, Winterhalbjahr 1825/26), Th. Seifert, G. W. Teschner, C. Erfurt, F. Werner, G. Bauer, Bürtbühler, Bethel, Singer, Beise (Contrapunct u. Fuge Sommerhalbjahr 1826), [P?] Ehmann, Singer, Behrenberg, Seifert, Bauer, Neithardt, Kroll (Contrapunct und Fuge, Winterhalbjahr 1826/27), Schmitz, Schröder, Klose, Taubert, Kroll, Kernmann (Contrapunct u. Fuge, Sommerhalbjahr 1827), W. Hartkäs, W. [?], Gottfr. Börner, Schmitz, Brehmer, Hahn (Contrapunct u. Fuge, Winterhalbjahr 1827/28), Carl Heinrich Sauer, Gottlieb Friedrich Bommsch, Johann August Lohfing, Eduard Adolf [Günther?], Carl Gottlieb Pathe, Christian Brehmer, W. Müller (Contrapunct u. Fuge, Sommerhalbjahr 1828), Gustav Wilhelm Teschner, W. Schmitz, [?], W. Harthals, Gottfr. Börner, C. Erfurt, C. Seiffert, W. Taubert, Th. Hahn (Instrumentierung, Sommerhalbjahr 1828), Banik, Haupt, Ed. Zacher, W. Müller, F. Weber, B. Brenner (Contrapunct u. Fuge, Winterhalbjahr 1828/29), Karl Heinrich [Gujot?], Johann Heinrich [Gujot?], Friedrich Wilhelm Horn, E. A. Freudenfeldt, E. H. Schornstein, J. P. Bener, A. Haupt, O. Nicolai, F. Hartmann, C. Koßmaly (Contrapunct und Fuge, Sommerhalbjahr 1829), Carl Dittmar, Carl Koßmaly, Th. A. Meisner, Henri [Gujot?], Carl Barfuß, Otto Braune, E. A. Freudenfeldt, E. Greuvert, Otto Nicolai, Lorenz Lehmann, Gustav Hartstein (Contrapunct u. Fuge, Winterhalbjahr 1829/30).

19 Doppelfuge. 22) eine 2 u eine 3stimmige Doppelfuge dictirt [...] 29) Fuge mit dem Choral 2 August bis 9 Aug Fuge in der Gegenbewegung [...] den 30 August geschlossen¹⁸

Bereits die Übersicht lässt erkennen, dass Klein die Methode der Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux mit einer ausführlichen Fugenlehre zusammenführt. Ein ähnliches – wenn auch im Detail deutlich unterschiedenes – Vorgehen findet sich in Luigi Cherubinis Kontrapunktlehre (und in dem mit umfangreichen Notenbeispielen versehenen *Traité du contrepoint et de la fugue* [Paris 1824] von François-Joseph Fétis, auf den Cherubinis Lehrbuch zurückgeht):¹⁹ Die ersten Sitzungen bestimmt der Gattungskontrapunkt, der bis zur Dreistimmigkeit reicht und am Ende den vielstimmigen Satz einbezieht. (Bei Cherubini sind die letzten Beispiele dieses Teils achtschimmig bzw. doppelchörig).²⁰ Nach dem auf diese Weise geübten cantus-firmus-Satz kommt der Übergang zum imitatorischen Satz, der in die Fuge und schließlich den doppelten Kontrapunkt mündet. Am Ende stehen die Verbindung von Choral und Fuge sowie schließlich die Sonderform der Fuge in Gegenbewegung. (Bei Cherubini wird die Fuge erst nach, die Imitation dagegen bereits vor dem doppelten Kontrapunkt behandelt).

Einleitung zu Kleins Kontrapunktunterricht

Ehe die Übungen zum Kontrapunkt genauer untersucht werden, soll zunächst ein Blick in die Einleitung geworfen werden. Der Inhalt dieser Unterrichtsstunde ist sehr gut im Heft »Vorarbeiten« dokumentiert, in dem das eröffnende Kapitel in zwei Fassungen vorliegt: in einer früheren reinschriftlichen Fassung, die offensichtlich zur Grundschrift des Hefts gehört, sowie in einer etwas flüchtiger notierten überarbeiteten Version, die deutlich ausführlicher ausgefallen ist. Auf einer Doppelseite steht die erste Fassung links, die Überarbeitung hingegen rechts (diese Seite war ursprünglich leer gelassen). Das erste Kapitel lautet in der ursprünglichen Fassung:

Contrapunct Vorwort

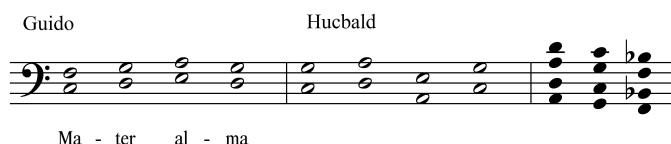
Das Wort Contrapunct bezeichnet genau genommen, Punct gegen Punct, es sind aber diese Punkte nicht so wie sie in unsre[r] Notenschrift gebraucht worden namlich als Verlängerung des Werths einer Note zu betrachten sondern als die Note selbst, die Benennung stammt aus einer Zeit her wo die Noten Punkte (welche Gestalt sie auch immer gehabt haben)

18 Heft »Vorarbeiten«, ohne Seitenzahl, nach dem paginierten Teil zum Generalbass (S. 1–167), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur, Mus. Nachl. Klein, B. II. 6.

19 Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue* erschien in einer deutsch-französischen Fassung zwar erst 1835, doch könnte Klein die Lehrmethode in den Jahren 1812/13 kennengelernt haben, als er in Paris weilte und womöglich bei Cherubini Unterricht erhielt (dieser Sachverhalt ist allerdings nicht gut dokumentiert und wird von Carl Koch, von dem die erste wissenschaftliche Biographie und Untersuchung der Werke stammt, bestritten; vgl. Koch 1902, 13).

20 Vgl. Cherubini 1835, 60.

genannt wurden. Also angewandt auf unser Notensystem könnte man statt Contrapunct auch Contranote [sagen], die allgemein bestimmte Erklärung des Worts wäre demnach gegen eine vorhandene Note oder Stimme eine andere [zu] setzen. Über die Erfindungs Beiträgen[?] haben die musikalischen Lite[r]aturen Streitigkeiten erhoben, die nun daher rührten, daß man sich unter dem Worte Contrapunct eine sogenannte gelehrte Musik oder eine so ausgebildete wie die unsere ist gedacht hat, der eigentliche Erfinder ist daher niemals bestimmt auszumitteln, weil der ausgebildete Contrapunct [nur?] eine Ver[v]ollkommenung des allerfrühesten ist[;] wollte man indessen einen welcher zuerst den Contrapunct einführte als Erfinder erklären so wäre er in einem Zeitraume aufzusuchen wo man anfang den Choral 2 oder mehrstimmig zu singen, dieser Zeitraum fällt in das 10 und 11te Jahrhundert [und] die berühmtesten Männer der Zeit waren dann Hucbald auch Ubald genannt [und] Guido von Arez[z]o[;] diese verbesserten nach dem Ausdruck ihrer Geschichtsschreiber den 2 oder mehrstimmigen Gesang. Proben dessen finden sich noch vor:



Wollte man indessen mit Gewalt Erfinder des Contr. aufstellen so wären die welche zuerst den mehrstimmigen Gesang einführten für solche zu halten. Für den praktischen Gebrauch haben wir uns nun mit dem Contrapunct (welcher eine allgemein gültige Benennung für d[as] weiter in das Wesen der Harmonie eingehende Prinzip ist) zu beschäftigen. In der Lehre der Harmonie schließt sich der Contrapunct an den Generalbaß an, er unterscheidet sich von dem, [1.] daß im Generalbaß alle Stimmen welche zu einer sich vorfindenden Baßnote genommen werden wollen durch die Bezifferung bedingt sind [...]. Das Studium des Contrapuncts ist also der Übergang zur Composition. 2, daß die zugefügte Stimme sowohl in der Oberstimme als auch im Baß liegen kann, wohingegen im Generalbaß die gegebene Stimme immer der Baß seyn muß.

Hinsichtlich der Gattung der Noten kann eine Verschiedenheit im Contrapunct eintreten daß so wie man eine Note gegen eine vorhandene setzen kann, können auch mehrere Noten gegen eine Vorhandene gesetzt werden. Diese Verschiedenheit hatte eine Classification oder Einleitung [gemeint: Einteilung?] hervorgebracht welche von der Musik des 14 und 15 Jahrhunderts festgesetzt sich bis auf unsere Zeit erhalten und wonach wir im Fortgange diese[r] Vorlesung uns noch richten werden.

In der hier wiedergegebenen ersten Fassung ist der historische Abschnitt sehr knapp gehalten. Allein die Entstehung der Mehrstimmigkeit wird kurz erwähnt und mit konkreten Personen in Verbindung gebracht. Danach wird die systematische Einführung, die zunächst von der Wortbedeutung bzw. einer begriffsgeschichtlichen Erklärung ausging, mit einer Abgrenzung des Kontrapunkts vom Generalbass fortgesetzt. Im Anschluss an diese Einleitung folgt § 1, der eine Einteilung in den einfachen und mehrfachen Kontrapunkt vornimmt, ehe die Übungen im Gattungskontrapunkt beginnen.

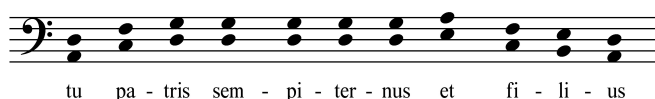
In der zweiten ausführlichen Fassung ist die mit dem Wortbestandteil »Punct« sich befassende Eingangspassage kaum verändert. Doch wird dann fast entschuldigend wie folgt fortgefahren:

In Bezug darauf sei es erlaubt, einige historische Seitenblicke hier einzuschalten.

In den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung war schon der Gesang ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes, unter Ambrosius Bischof von Mailand († 398) wurde[n] schon bestimmte Gesänge eingeführt, es bildete sich eine Gesangsweise, die noch unter dem Namen: ambrosianischer Kirchengesang gekannt ist; es ist wahrscheinlich daß manches vorhandene aufgenommen wurde, und obschon über die Musik vor der christlichen Zeitrechnung ein Dunkel schwebt, so ist doch gewiß, daß sie dem Worte un[ter]geordnet war, u somit kann man mit Gewißheit annehmen, daß der ambrosianische Gesang rithmisch war d. h. daß das Metrum des Wortes die längere oder kürzere Note bestimmte, hier ist aber von einem mehrstimmigen Gesange noch keine Spur.

a[nn]o. 314–335 wurde zu Rom die erste Singschule gestiftet, sie verfiel bald; ao. 461 wurde sie wieder hergestellt, indessen ohne besonderen Erfolg für die Kunst im ganzen; bis endlich Pabst Gregor der große zwischen 590–604 einen neuen Kirchengesang einführte, welcher sich von dem ambrosianischen dadurch unterschied, daß hier alle Silben Noten von gleicher Länge erhielten; wenn sich in dieser Zeit auch noch kein mehrstimmiger Gesang vorfindet, so war doch durch diese Gesangveränderung die Einführung derselben erleichtert indem bei einer Folge von Noten gleichen Werthes mehrere verschiedene Stimmen leichter im Takte zu erhalten sind, als wenn längere und kürzere Noten vorhanden sind, ferner führte Gregor statt der griechischen Tonzeichen das lateinische Alphabet als Tonzeichen ein, welche Tonbenennung noch in unseren Tagen beibehalten wird, er verbesserte die Gesangsschule u somit wäre dieser Zeitraum als jener zu betrachten, in welcher die selbständigere neuere Musik ins Leben trat, indem beim ambrosianischen Gesang mehr Rücksicht auf das Wort genommen wurde.

ao 790 ließ Karl der g. Sänger aus der römischen Singschule kommen, diese lehrten in Metz u. Sois[s]ons den zweistimmigen Gesang (in Terzen fortschreitend), hier ist die erste Spur eines mehrstimmigen Gesanges, ob lange vorher auf diese Weise in Rom zweistimmig gesungen wurde ist nicht genau auszumitteln, 790 ist mindestens als das Jahr anzunehmen in welchem der mehrstimmige Gesang und somit die Harmonie aus dem bell paese über die Alpen kam. Im 10ten Saec. führte Hucbald v Ubaldo in Metz das Organum, auch Diaphonie oder Symphonie genannt, ein, aus deren Schriften ist zu erwähnen, daß es auf folgende Art eingerichtet war: dem Choral oder Cantus wurde eine Quarte abwärts (alsdenn Diaphonie genannt), dann eine Quinte aufwärts (Symphonie) zugefügt, dieses konnte in Octaven wiederholt werden. Aus den Schriften Guidos genommen findet sich folgendes Beispiel in Forkels Geschichte



Franco aus Kölln (1090) führt zuerst die verschiedenen Notengattungen ein (und somit entsteht die Figuralmusik), er bestimmte die Consonanzen u. Dissonanzen;

Joh. v. Muris (1222–40) bedient sich zuerst des Wortes Contrapunct, erläuterte die Regeln und nahm an, daß die Quarte eine (zufällige) Dissonanz sey; in diesen Zeitraum fällt auch die Einführung des Discantierens (contrapunctus a[lla] mente) es bestand auf folgende Weise, der Chor sang den Cantus als organum (d.h. in Quarten und Quintenfortschreitungen) und eine höhere Stimme sang frei wahrscheinlich in Verzierungen dagegen, nach welchen Regeln dies ausgeführt wurde, ist unbekannt, des Name ist im Worte Discant auf unsere Zeit gekommen, die Sache selbst aber wurde 1322 schon verboten, weil sie unkirchlich war. Die Regeln wie Dissonanzen und Consonanzen aufzulösen seyen, wurde ao 1274 besonders von Marchettus v Padua entwickelt, auch daß mehrere Dissonanz[en] sich nicht folgen dürfen; folgende Fortschreitungen, die sich in seinen Werken häufig finden beweisen die Fortschreitung zum reinen Satz:



Joh. Tinctor (1450–80) hat schon die Regeln der verschiedenen Contrapunct-Gattungen entworfen, und als Ausbilder der Regeln des strengen Satzes, wie sie aber durch die alten Tonarten bedingt noch in unseren Tagen bestehn und stets bestehen werden, ist Franchius Gafor (im 15^{ten} Jahrh.) anzusehen, in diesem u dem folgenden Jahrhundert erreicht der sogenannte strenge Satz seine höchste Ausbildung.

Übersicht der berührten Musik

Ambrosius ao 398 – Gregor 590 [...] ²¹

Klein dürfte hier knapp 500 Seiten des 2. Bandes von Forkels *Geschichte der Musik* zusammengefasst haben. Gut lässt sich dies an den Notenbeispielen ablesen, deren Herkunft aus Forkels Musikgeschichte Klein in einem Fall ja ausdrücklich nennt und die sich auf den Seiten 306 (Beispiel mit Organum *Tu patris sempiternus*) und 463 (Beispiel im Abschnitt zu Marchetus von Padua) wiederfinden. Aber auch die anderen Informationen einschließlich der Jahreszahlen sind bei Forkel überliefert. So findet sich der Hinweis auf die Singschulen mit den Jahreszahlen 314–335 in § 65 des zweiten Abschnitts (»Von der Einführung in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen«) auf Seite 143. Als Jahreszahl bei Franco von Köln, dessen *Ars cantus mensurabilis* heute gewöhnlich mit ca. 1280 datiert wird, nennt Forkel allerdings nicht die von Klein angegebene Zahl 1090, ²² und auch sonst stimmen Kleins Jahreszahlen

21 Heft »Vorarbeiten«, Beginn des Kontrapunktteils ohne Paginierung. Es folgt im Wesentlichen eine Wiederholung derselben Namen, die bereits zuvor genannt wurden, sowie die Aufzählung von etwa 50 Namen von Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Philippe de Monte, Andrea und Giovanni Gabrieli, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Ludwig Senfl.

22 Forkel (1801, 391 f.) diskutiert die chronologische Einordnung von Lehre und Biographie Francos ausführlicher in § 6 des 3. Kapitels, ohne sich zunächst auf ein Datum festzulegen. Später (ebd., 458) heißt es bei ihm jedoch: »Von 1080, um welche Zeit Franco gelebt hat«.

nicht restlos mit Forkels überein, was nahelegt, dass sich Klein die Daten noch über andere Schriften und Abhandlungen beschafft haben könnte. In einem Fall interpretiert er zudem eine Aussage Forkels um: Während der letztere nämlich das Notenbeispiel im Abschnitt zu Marchetus von Padua gebraucht, um die Einführung chromatischer Fortschreitungen zu illustrieren, verwendet es Klein, um »die Fortschreitung zum reinen Satz« zu beweisen.

In Kleins Umarbeitung ist innerhalb der gesamten Einleitung zum Kontrapunkt keine Rede mehr vom Generalbass als Vergleichsmoment. Das könnte zwar auch damit zusammenhängen, dass Klein ab dem Sommer 1826 den Kurs Generalbass auf- bzw. abgab, doch deutet sich darin womöglich auch eine Wende an, indem mehr die historische Entwicklung bis zur Formulierung der elementaren Kontrapunktregeln (Zuordnung der Intervalle zu Intervallklassen, Regeln zur Auflösung von Dissonanzen etc.) als die systematische Seite betont wird. Die abschließende Nennung von Komponistennamen lässt sich womöglich als Hinweis darauf verstehen, dass auch die Musik selbst in den Fokus rückte, vielleicht sogar im Kurs besprochen wurde.

Weitere Quellen zu Kleins Studium der älteren Musiktheorie

Der Überblick zur Musikgeschichte und zu den Anfängen des Kontrapunkts ist nicht das einzige Zeugnis, das eine intensive Beschäftigung Kleins mit der Musik- und Theoriegeschichte belegt. Unter den Handschriften im Nachlass finden sich auch Ausschnitte aus verschiedenen Theoretikerschriften, so etwa aus einem späteren Nachdruck von Christoph Demantius' *Isagoge artis musicae ad incipientium* (Freiberg 1656)²³, die Klein unter der Überschrift »Ältere Notenschrift« im Hinblick vor allem auf Mensuren und Ligaturen und ihre rhythmische Interpretation exzerpiert hat: Auf drei Seiten hat Klein diese Exzerpte hier in den Beginn der Generalbasslehre (§ 3: Tonschrift) als historischen Exkurs nachträglich integriert.²⁴ Zudem sind mehrere Blätter mit Exzerpten aus dem zweiten Buch der *Artis musicae* von Johannes Magirus (Frankfurt am Main 1611) überliefert.²⁵ Diese enthalten Aufzeichnungen über den phrygischen Modus sowie eine Auflistung von Literaturbeispielen unter den Überschriften »Exempla cantus choralis« und »Exempla figuralis duri«. Unter der letztgenannten Überschrift werden drei sechs-

23 Christoph Demantius, *Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen [...]*, Nürnberg 1607. Kleins Exzerpte befinden sich im Heft »Vorarbeiten« im paginierten Generalbassteil auf Seite 16–18.

24 In Dehns *Harmonielehre*, die auf Kleins »Vorarbeiten« fußt, ist § 3 deutlich ausgebaut, ohne allerdings auf Demantius' Schrift Bezug zu nehmen. Vgl. Dehn 1860, 15–41.

25 Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. I 6,17. Bei der Vorlage handelt es sich um eine spätere Auflage von Johannes Magirus, *Artis Musicae Legibus Logicis Methodice informatae Libri Duo: Ad Totum Musicae artificium, & comprimis solidum sonorum, Modorumque Musicorum fundamentum, componendi[ue] rationem, recte, & facile agnoscendum valde accommodi*, Frankfurt a. M.: Johann Spiess, 1596.

stimmige Kompositionen sowie je ein vier-, fünf-, sieben- und achttimmiges Stück aus dem 16. Jahrhundert genannt. Am Fuß der Seite sind zudem ein Kanon einstimmig und dessen »Resolutio« notiert. Ein zweites Blatt ist ähnlich aufgebaut und enthält Beispiele für die Kirchentonart »Phrygii mollis« (phrygisch mit Finalis auf *a*). Ein weiteres kleines Konvolut gibt eine Übersicht über mögliche Klauselstufen im vierstimmigen Satz unter den Bezeichnungen »Clausula principalis«, »[Clausula] minus principalis« und »[Clausula] affinalis«, differenziert nach verschiedenen Kirchentonarten.²⁶ Hier wird die Quelle, der Klein die Beispiele entnommen hat, allerdings nicht genannt. Ein Einzelblatt, bei dem als Quelle »Herbst mus. poet. sive compend. malago«²⁷ angegeben ist,²⁸ listet in ähnlicher Weise 20 verschiedene Möglichkeiten auf, einen vierstimmigen Satz mit einer Klausel auf einem F-Klang zu beschließen. In den Aufzeichnungen im Nachlass begegnet man ferner immer wieder Exzerpten mit Namen von Autoren älterer musiktheoretischer Schriften (z. B. Pietro Aron, Johannes Cochlaeus, Sebald Heyden, Lucas Lassius oder Gioseffo Zarlino), aber auch Namen aus der jüngeren Theoriegeschichte wie Johann Georg Albrechtsberger, Friedrich Wilhelm Marburg, Johann Philipp Kirnberger oder Justin Heinrich Knecht. Daneben werden die musikgeschichtlichen Abhandlungen von Forkel, Thomas Busby und Martin Gerbert erwähnt.

All diese Exzerpte belegen, dass sich Klein in umfassender Weise mit theoretischen Schriften des 16. und frühen 17. Jahrhundert befasst hat, teils auf dem Wege direkter Lektüre der älteren Theoretica, teils indirekt über entsprechende Kapitel aus den Schriften zur Musikgeschichte. Sein spezifisches Interesse scheint sich dabei gerade auf solche Themengebiete gerichtet zu haben, die für das zeitgenössische Komponieren erst einmal wenig relevant waren wie die Mensuralnotation (bei Demantius, Heyden, Lassius) und die Kirchentonarten, hier insbesondere der phrygische Modus. Dahinter wird ein Bildungsinteresse gestanden haben, dessen Anspruch es war, nicht aus zweiter Hand unterrichtet zu werden, sondern auf die historischen Quellen selbst zurückzugehen, um die Herkunft einer Sache zu ermitteln und deren Funktionsweise zu verstehen. Hier dürfte eine unmittelbare Relevanz, eine Übertragung auf das gegenwärtige Komponieren, kaum das Ziel der Studien gewesen sein.

Zugleich legt ein (möglicherweise früher angelegtes) Unterrichtsheft die Vermutung nahe, dass zumindest mit dem Studium der Kirchentonarten durchaus praktische Zwecke verfolgt wurden, nämlich Möglichkeiten der Orgelbegleitung von Chormelodien zu eröffnen.²⁹ Dies war insofern ein wichtiger Unterrichtsgegenstand, als an der Kirchenmusikschule ja vor allem angehende Organisten ausgebildet wurden. In diesem

26 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. I 6,9.

27 Johann Andreas Herbst, *Musica poetica sive compendium melopoëticum*, Nürnberg: Jeremias Dümmler 1643.

28 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. I 6,9.

29 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 1, ohne Titel und ohne Datum. Das Heft enthält zu Beginn eine elementare Einführung in den Akkordaufbau im Sinne einer Allgemeinen Musiklehre und im Anschluss daran eine Generalbasslehre. Die letzten beiden Paragraphen sind überschrieben: § 50 »Über das Choralspielen« und § 51 »Von den alten sogenannten phrygischen oder Kirchentonarten«.

Heft findet sich auf der Schlussseite am Ende von § 51 ein kurzer Abschnitt, der mit den Worten beginnt:

Ueber die harmonische Begleitung ist schließlich noch folgendes zu merken: sie ist wie wir in den obigen Beispielen sehen, zweierlei:

I° strenge die alten Tonarten angemessene d. h. wo kein Versetzungszeichen erscheint.

II° freier mit Versetzungszeichen in der Begleitung vermischt. Wenn die Akkordenfolge noch bei der ersten Art wohlklingend bleibt, so ist sie allerdings vorzuziehen, weil dadurch die Eigenthümlichkeit jeder Tonart herausgehoben wird, indessen selten bleibt die Harmoniefolge wohlklingend, und in diesem Falle ist die zweite freiere Art anzuwenden, besonders weil die alten Melodien ohne harmonische Begleitung gedacht und erfunden sind; es müssen nur soviel als möglich die Versetzungszeichen vermieden werden.³⁰

Klein unterscheidet mithin zwei Möglichkeiten, kirchentonale Melodien zu harmonisieren bzw. auf der Orgel zu begleiten: eine streng diatonische, die auf jegliche zusätzliche Vorzeichen verzichtet, und eine freie, die auch nicht-diatonische Töne zulässt. Klein räumt ein, dass der Charakter der Tonart eigentlich in der streng diatonischen Variante am besten zur Geltung gebracht werde, benennt aber als übergeordnete Instanz für die Wahl der Begleitung letztlich doch ein Geschmacksurteil, das sich von der historischen Einsicht (bzw. fälschlichen Annahme) löst. Das Kriterium »wohlklingend«, das eine Entscheidung herbeiführen sollte, zeigt an, dass in demjenigen Fall, in dem zeitgenössisches und »historisches« Verständnis in einen Widerspruch zueinander geraten, letztlich dem zeitgenössischen Urteil der Vorzug gegeben wird. Für die gegenwärtige Praxis will Klein also von einem radikalen oder gewissermaßen restaurativen Historismus nichts wissen. Die Beispiele, die diesen Überlegungen zur Veranschaulichung vorausgehen, zeigen für jede Kirchentonart (bei Verzicht auf eine Differenzierung zwischen authentischem und plagalem Modus) jeweils ein Kirchenlied als Oberstimme, zu der eine beziffrerte Bassstimme im Note-gegen-Note-Satz gesetzt ist. Die Bassstimme erscheint dabei in zwei Varianten, einmal streng diatonisch, einmal mit vereinzelten nicht-diatonischen Tönen.³¹ Für den dorischen Modus lautet das Beispiel wie folgt:

30 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 1, § 51, Schlussabschnitt.

31 Klein folgt hier womöglich dem Vorbild Kirnbergers, der in Teil 2/1 seiner *Kunst des reinen Satzes* nach derselben Methode verfährt, eine Chormelodie in einer Kirchentonart mit zwei verschiedenen Bässen zu versehen, die jeweils eine ältere und eine moderne Auffassung repräsentieren sollen. Kirnberger hält eine harmonische Begleitung gemäß den »alten Tonarten« allerdings stets für die bessere, weil diese »überdem mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation [habe], als die neuere Art in so einfachen Gesängen zulässt, wo man sich insgeheim mit dem Accord der Tonica, und ihrer Ober- und Unterdominante behilft.« »Empfindung und Ausdruck« der alten Kirchenlieder könnten daher »ohne merkliche Verminderung ihres Werthes nicht [...] nach der neuen Art umgesetzt werden.« Vgl. Kirnberger 1776, 47.

Dorisch Vater unser im Himmelreich

The image shows a musical score for the hymn 'Dorisch Vater unser im Himmelreich'. It consists of three staves. The top staff is the melody in treble clef, ending with 'etc.'. The middle staff is labeled 'rein dorische Begleitung' and the bottom staff is labeled 'freiere'. Both accompaniment staves are in bass clef. The bottom staff includes various figured bass notations (6, 6#, 8, 6, 6, 2, 6, 6/4, 6, #) indicating different harmonic and rhythmic options.

Beispiel 1: Bernhard Klein, Choral Vater unser im Himmelreich mit Angabe unterschiedlicher Begleitungsmöglichkeiten am Ende eines Hefts mit verschiedenen Aufzeichnungen u. a. zum Generalbass (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 1, o. S.)

Diese Beispiele wie auch die vorangehenden Anweisungen dürften sicher praktische Zwecke im Rahmen der Organistenausbildung erfüllt haben, sie eröffnen einen Horizont an Möglichkeiten der Begleitung und systematisieren diese zugleich. Die Systematisierung beruft sich allerdings nicht auf ältere musiktheoretische bzw. -praktische Quellen, was letztlich zu Fehlurteilen führt, da Klein bei der ›alten‹ Harmonisierung sogar so weit geht, selbst in der Klausel auf den Leitton zu verzichten. Zugleich zeigt die Platzierung dieser Beispiele am Ende eines Hefts zum Generalbass an, dass Klein die Choralharmonisation im Satz ›Note gegen Note‹ nicht als *Contrapunctus simplex* dem Bereich des Kontrapunkts, sondern dem Bereich der Harmonie- und Generalbasslehre zugeordnet hat.

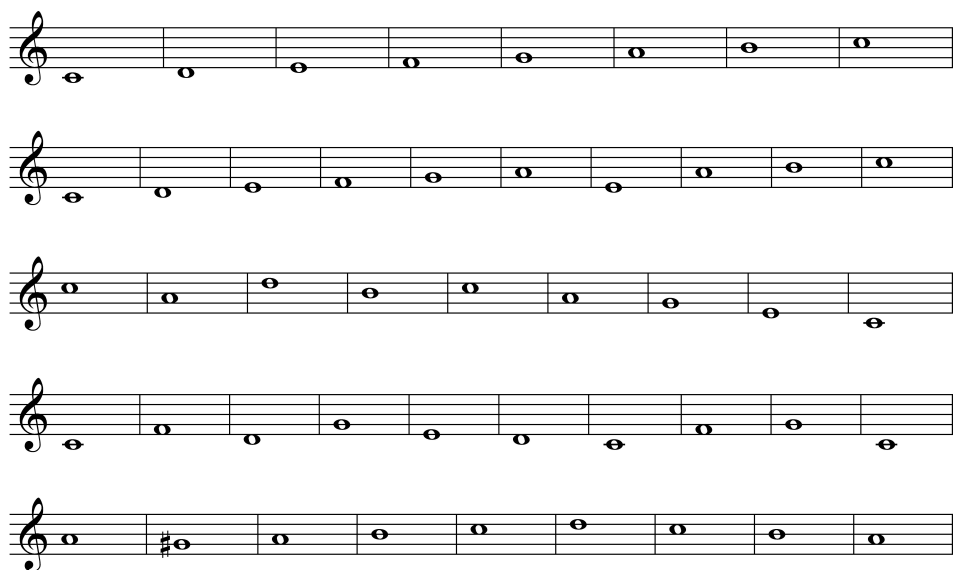
Gattungskontrapunkt und die Anfänge der Fugenlehre in Kleins Kontrapunktunterricht

Dass Kleins Übungen im Kontrapunktunterricht nicht auf Kirchentönen und Beispielen mit älterer Musik beruhen, deutet sich in dem oben wiedergegebenen Stundenplan bereits an, wird aber zusätzlich durch die überlieferten Materialien einiger Hefte bestätigt, auch wenn diese nicht immer eindeutig dem Berliner Unterricht zugeordnet werden können.³² Im Heft ›Vorarbeiten‹ fehlen zudem etliche Notenbeispiele, für die ursprünglich Platz frei gelassen worden war. Nur zum Teil wurden diese offensichtlich

32 Im Berliner Nachlass werden insgesamt neun gebundene Hefte aufbewahrt (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II 1, B. II 3–6, B. II 8–11), die sich drei Themenfeldern zuordnen lassen: Gesangslehre, Generalbass, Kontrapunkt. Die Lehrgänge sind unterschiedlich sorgfältig ausgearbeitet und erweisen sich teilweise als Überarbeitungen anderer Hefte. Gelegentliche Datumseinträge lassen den Schluss zu, dass erste Aufzeichnungen wohl vor Kleins Berliner Zeit entstanden, spätestens unmittelbar vor Kleins Aufnahme seiner Unterrichtstä-

später nachgetragen. Daher lässt sich für einige Teilbereiche nicht sicher das Notenmaterial bestimmen, auf dessen Grundlage der Unterricht erfolgte.

Klein hat den Gattungskontrapunkt, mit dem der Kontrapunktunterricht eröffnet wurde, nicht mit den bei Fux verwendeten *cantus firmi* gelehrt, sondern hierfür einfache und recht schematisch erfundene dur-moll-tonale Melodien mit Tonleiter- und Sequenzausschnitten verwendet. Teilweise griff er auch auf bloße Skalenausschnitte als *cantus firmus* zurück. Damit erinnern diese *cantus firmi* an die (wenngleich deutlich längeren) »Chants donnés«, die in Cherubinis Kontrapunktlehrbuch verwendet werden,³³ was die Nähe von Kleins Methode zu Lehrtraditionen des Pariser Conservatoires einmal mehr unterstreicht. Zwar gibt es bei Cherubini keine vollständige Durskala als *cantus firmus*, doch spielen Tonleiterausschnitte (sowohl auf- wie abwärts geführt) mehrfach eine Rolle.³⁴ Auch Sequenzausschnitte finden Verwendung.³⁵



Beispiel 2: Beispiele für von Klein verwendete *cantus firmi*

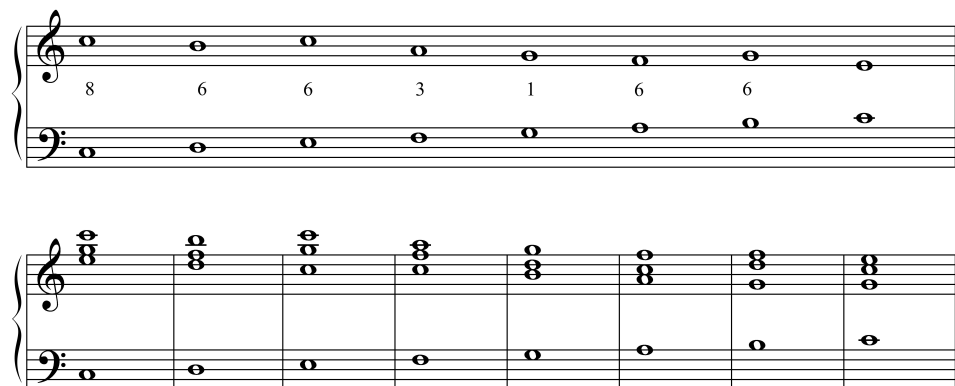
tigkeit am Institut für Kirchenmusik. Am weitesten gediehen ist das Heft »Vorarbeiten«, dessen Generalbassteil später als Grundlage von Dehns *Harmonielehre* diente. Vgl. dazu auch Dehn 1860, Vorrede III–V.

33 Fétiſ legt seinem Gattungskontrapunkt nur zwei verschiedene *cantus firmi* zugrunde (je einen in C-Dur und a-Moll), die sich ähnlich wie später bei Cherubini vorzugsweise aus Tonleiterausschnitten zusammensetzen.

34 Vgl. etwa bei den *cantus firmi* in C-Dur die Nr. 3, 5, 6, 9, 10, 12 und 15 (Cherubini 1835, 183 f.).

35 Vgl. etwa bei den *cantus firmi* in C-Dur die Nr. 2, 5 und 11 (ebd.).

Aber nicht nur die cantus firmi, die bei Klein »Sujet« genannt werden, sind modern erfunden, sondern auch deren Kontrapunkte. Das wird gleich bei der 1. Gattung im zweistimmigen Satz deutlich, in dem die zweite Stimme mit Ausnahme des vorletzten Takts wie ein Extrakt der Oberstimme aus dem gängigen Regola dell'ottava-Modell wirkt:



Beispiel 3: Zweistimmiger Kontrapunkt in der 1. Gattung bei Klein in einem Heft mit Aufzeichnungen überwiegend zum Gattungskontrapunkt (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 8, o. S.) und Harmonisierung der Regola im Vergleich

Zwar kann man argumentieren, dass ein so erfundener Kontrapunkt auch den ›ästhetischen‹ Kontrapunktregeln entspricht (Bevorzugung von Gegenbewegung und imperfekten Konsonanzen), doch liegt die Kongruenz zwischen der Oberstimme des Regola-Modells und dem von Klein notierten Kontrapunkt auf der Hand. Gleichwohl dürfte bei Klein im Unterschied zu Kirnberger oder Jérôme-Joseph de Momigny keine implizite Harmoniefortschreitung mitgedacht sein, die bestimmte zwar kontrapunktisch korrekte, aber harmonisch fragwürdige Folgen ausschließen würde. So kommt bei Klein auch ein cantus firmus mit den Anfangstönen *c-d-f* vor, dem als Gegenstimme *c²-h¹-a¹* beigegeben ist, was im Sinne üblicher harmonischer Fortschreitungen (interpretiert als Folge: C-Dur [= Tonika], Sextakkord über *d* [= verkürzter Dominantseptakkord] und F-Dur [= Subdominante]) mindestens ungewöhnlich wäre. Cherubini ist in diesem Punkt viel zurückhaltender, wird doch in seinem *Cours de contrepoint et de fugue* ein cantus firmus mit den Tönen *c-d-f* weitgehend vermieden.³⁶

Stärker sichtbar wird die Verankerung von Kleins Kontrapunktunterricht in der traditionellen dur-moll-tonalen Musiksprache bei den mehr als zweistimmigen Sätzen:

36 In den »Chants donnés« bei Cherubini wird der Ton *d* in einem C-Dur-Kontext stets zu *c*, *e*, *g* oder *h* weitergeführt; die einzige Ausnahme, die in den Übungen und Beispielen aber kaum Verwendung findet, ist chant Nr. 9 (T. 2 f.). Weitere Belege für ein kontrapunktisches Denken bei Cherubini, das eine Dur-Moll-Tonalität zur (impliziten) Grundlage des Kontrapunkts hat, bei Edler 2016, 14–19.

So kommt es nicht allein zum Einsatz von (modern gesprochen) Zwischendominanten, sondern wird auch der Dominantseptakkord – wohl im Rückgriff auf Kirnbergers Theorie der wesentlichen Dissonanzen – als quasi konsonanter Klang behandelt, der mindestens keiner Vorbereitung mehr bedarf (wohl aber einer Auflösung), wenngleich Klein dies als Lizenz verbucht.

NO. II

Sujet

Ausfüll.

Contrapunct

Diss.

lic.

NB.

NB.

Beispiel 4: Bernhard Klein: dreistimmiger Kontrapunkt in der 2. Gattung (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 8, o. S.)

Im weiteren Verlauf nimmt Klein schließlich eine Unterscheidung von strengem und freiem Satz in der 1. Gattung vor, deren zu Grunde liegende Kriterien sich wie folgt rekonstruieren lassen: Als ›streng‹ wird ein Satz begriffen, der sich auf den diatonischen Tonvorrat sowie auf Dur- oder Molldreiklänge beschränkt. Dissonanzen sind im Note-gegen-Note-Satz nicht zugelassen. Der ›freie‹ Satz kann dagegen chromatische Töne enthalten, wodurch auch verminderte Septakkorde möglich werden. Als Akkorddissonanzen sind sowohl kleine als auch verminderte Septimen zulässig, die zwar frei eintreten können, aber stets schrittweise abwärts aufgelöst werden müssen. Diese Regeln ermöglichen einen Tonsatz, der für das frühe 19. Jahrhundert gleichsam auf der Höhe der Zeit steht.

Beispiel 5: Bernhard Klein: vierstimmiger Kontrapunkt in der 1. Gattung mit Gegenüberstellung von strengem und freiem Satz bei identischer Oberstimme (Heft »Vorarbeiten«, o. S.)

Klein versucht also, den Kontrapunkt gemäß Schreibarten zu differenzieren, aber diese Differenz scheint nicht auf konkreten historischen Modellen zu fußen, sondern auf einer rein systematischen Einteilung.³⁷ In der Folge bringt der strenge Satz einen Ton-satz hervor, der bisweilen wie ein verdünnter Aufguss des freien Satzes daherkommt.

Unter der Voraussetzung, dass die überlieferten Materialien repräsentativ für die in den Anfängen des Kontrapunktunterrichts vermittelten Gegenstände sind, lässt sich festhalten, dass die ältere Musik in Kleins Unterricht keine Rolle gespielt hat. Allenfalls wird sie als historischer Bildungshintergrund und bei den Kirchentönen in praktischer Hinsicht für die Orgelbegleitung eingeführt (ähnlich wie bei Kirnberger³⁸). Erst im weiteren Verlauf des Lehrgangs greift Klein für Spezialfälle wie die »Fuge in Gegenbewegung« auf ältere Musik zurück. Dort ist als Notenbeispiel eine »Ricercata al 2do tuoni del Joannis Salvatono [recte wohl Giovanni Salvatore] 1702« beigegeben, um das Phänomen zu veranschaulichen.

Die überlieferten Beispiele zur Fuge bestätigen dieses Bild: Anders als man es bei einem in Berlin wirkenden Theoretiker und Komponisten erwarten könnte, spielt Johann Sebastian Bach für die Übungen zur Fuge so gut wie keine Rolle.³⁹ Vielmehr leitet Klein die Fuge unmittelbar aus dem Gattungskontrapunkt her, was durch folgende

37 Die von Klein auf diese Weise vorgenommene Unterscheidung von strenger und freier Schreibart wird dann auch von Dehn übernommen. Im »modernen Kontrapunkt« können in der 1. Gattung ebenfalls schon Dissonanzen verwendet werden, die, sofern sie als Repräsentanten von Tönen des Dominantseptakkords aufgefasst werden, auch frei eintreten dürfen. Vgl. Dehn 1859, 7–11.

38 Vgl. Kirnberger 1776, 41–67.

39 Allein in dem Heft Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 8 finden sich zwei Beispiele aus Bachs *Wohltemperierten Klavier*, Teil 2 (T. 14 f. der Fuge c-Moll und Beginn der Fuge d-Moll). Interessanterweise sind die Seiten am Fuß mit »Frankfurt im

Maßnahmen erreicht wird: Erstens ist das Fugenthema so erfunden, dass es aus stets gleich großen Notenwerten besteht und somit einem cantus firmus ähnlich sieht. Zweitens besteht dieses Thema ausschließlich aus Skalenausschnitten. Drittens wird in der Mitte des Beispiels das Thema quinttransponiert, so dass ein Verhältnis analog zu Dux und Comes entsteht.

Beispiel 6: Bernhard Klein: Übergang vom zweistimmigen Gattungskontrapunkt (5. Gattung) zur Fuge (Heft »Vorarbeiten«, o. S.)

Später wird ein dreistimmiger Satz, der in den beiden tieferen Stimmen durchgängig nach dem Prinzip ›Note gegen Note‹ gesetzt ist, während dessen Oberstimme in der zweiten Hälfte in die 4. Gattung (Synkopen) übergeht, durch einstimmige Darstellung und sukzessive Einsatzfolge als Kanon ausgeführt. Danach wird durch Verzierung resp. Diminution der Oberstimme demonstriert, wie sich eine Tonfolge in großen Notenwerten als Gerüstsatz verstehen lässt, der in eine bewegte Melodie transformiert werden kann. Auch hier findet sich von älterer Musik keine Spur; wenn man überhaupt eine Verbindung zu ihr herstellen möchte, dann kann man eher an Georg Friedrich Händel denken, der im Kreis um Thibaut sehr geschätzt wurde.

novemb. 1817« datiert. Zu diesem Zeitpunkt war Klein am Sitz der Bundesversammlung Privatlehrer in der Familie eines Bankiers de Ron.



Beispiel 7: Bernhard Klein: *Kanon und diminuierter Kontrapunkt* (Heft »Vorarbeiten«)

Weitet man die Spurensuche auf Beispiele aus der musikalischen Literatur aus, so kommt noch eine andere Quellenart ins Spiel, die sich zwar nicht in den Unterrichtsmanuskripten niedergeschlagen hat, jedoch für Kleins Kenntnisse im Bereich der älteren Musik von großer Bedeutung gewesen ist. Aus einem Brief an Erich Heinrich Verkenius ist bekannt, dass Klein in Italien eine Reihe von Abschriften sogenannter ›altitalienischer‹ Vokalmusik erwarb,⁴⁰ die um 1830 nur selten in Neudrucken verfügbar war. Auch unter den Materialien in den Nachlasskästen begegnen uns Hinweise auf das Studium oder Abschriften dieser Musik. Insbesondere in den Mappen »Musicalische Studien« und »Exzerpte« finden sich Ausschnitte aus Werken etwa von Ockeghem, Josquin Desprez, Orlando di Lasso oder Palestrina. Unter den Notizen auf dem inneren Umschlagblatt in einem Band ohne Titel, der den Entwurf zu einer Gesangslehre enthält, befindet sich auch eine Auflistung ausgeliehener Musikalien, aus der hervorgeht, dass Klein Werke von Palestrina, Leonardo Leo und Alessandro Scarlatti teils wohl bei Privatpersonen, teils bei der Bibliothek der St. Hedwigs-Kathedrale entliehen hatte:

40 Vgl. die Beilage zu einem Brief an Erich Heinrich Verkenius, o.D., wohl 1826, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ep. Bernhard Klein, Varia 4. Sie enthält eine umfangreiche Liste von Musikalien, die Klein vermutlich in Rom und Neapel erworben hatte. Eine Wiedergabe dieser Liste bei Scheideler 2010, 558–563.

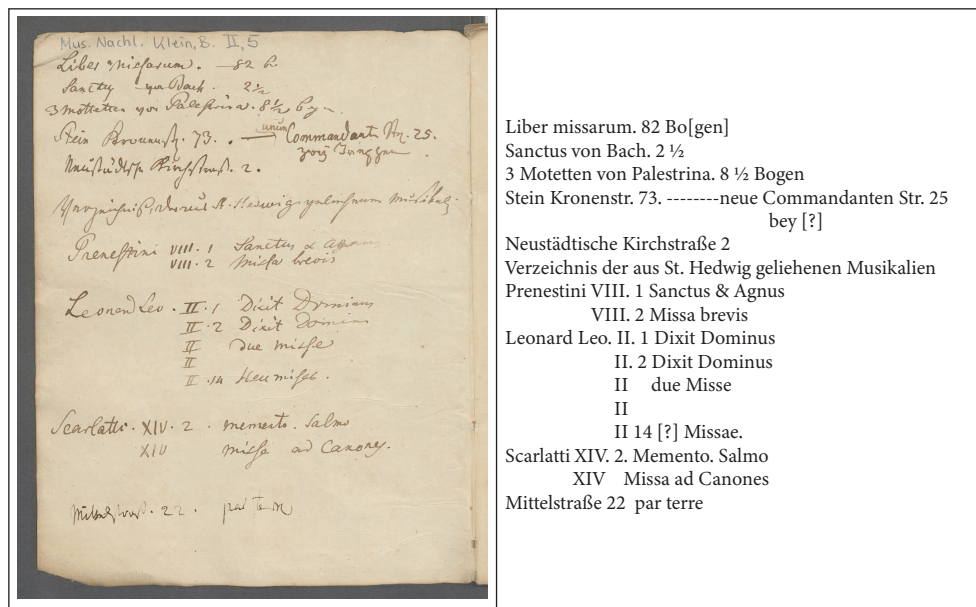


Abbildung 1: Bernhard Klein, Vordere innere Umschlagseite eines Hefts, das zu Beginn den Entwurf einer Gesangslehre beinhaltet, im weiteren Verlauf aber zahlreiche Skizzen enthält (Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. Klein, B. II, 5), Faksimile und Übertragung.

Bernhard Klein, Responsorium op. 17 Nr. 2: »Tristis est anima mea«

Wozu war das Studium musiktheoretischer Werke wie von Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts also gut? Da es in den praktischen Unterricht nicht oder allenfalls am Rande eingeflossen zu sein scheint, muss man davon ausgehen, dass Klein diese Studien primär als Privatangelegenheit betrachtete, die höchstens in seiner eigenen Kirchenmusik ihren Niederschlag fand. Auf welche Weise der Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts in Kompositionen Kleins tatsächlich eine Rolle gespielt haben könnte, soll abschließend anhand des 1827 in der Sammlung *Sechs Responsorien* op. 17 als Nr. 2 erschienenen kurzen Stücks »Tristis est anima mea« aufzuzeigen versucht werden. Ein derartiges Responsorium für Karfreitag spielte bei der zeitgenössischen Diskussion um die Neubewertung und Wiederbelebung der älteren Musik schon im vorausgegangenen Jahrzehnt eine Rolle, war doch bereits 1814 ein im frühen 19. Jahrhundert noch Palestrina zugeschriebenes Stück auf diesen Text, das von Marc' Antonio Ingegneri stammt, von E. T. A. Hoffmann im Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* als Beispiel für eine von Einfachheit, Ernst und Würde bestimmte Kirchenmusik bestimmt und als Vorbild für eine neue Kirchenmusik aus dem Geist der alten apostrophiert worden. Gut zehn

Jahre später wurde den *Responsorien* Ingegneris in Thibauts Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* ebenfalls ein Vorbildcharakter zugesprochen.⁴¹

Der Text, der im Wesentlichen Ausschnitte der Evangelien nach Matthäus und Markus paraphrasiert (Matthäus, Kap. 26, ab Vers 38; Markus, Kap. 14, ab Vers 32), lautet in der lateinischen Fassung:

Tristis est anima mea usque ad mortem, sustinete hic, vigilate mecum, nunc videbitis turbam quae circumdabit me, vos fugam capietis et ego vadam immolari pro vobis. Ecce appropinquat hora et filius hominis tradetur in manus peccatorum.⁴²

Der Text gibt keine bestimmte Formanlage vor. Will man den letzten Satz betonen, der gleichzeitig Umschlagpunkt wie gleichsam Erfüllung einer Prophezeiung ist (gleich zu Beginn markiert durch das Wort »Ecce«), so wäre wohl eine zweiteilige Form zu bevorzugen. Tatsächlich überführt Klein die Textvorlage auch in eine zweiteilige Formanlage (T.1–20, T.21–49), doch setzt die modifizierte Reprise ab Takt 21 bereits bei den Worten »vos fugam capietis [...]« ein. Der mit »Ecce appropinquat [...]« beginnende Textabschnitt wird innerhalb der Reprise hingegen als Einschub behandelt (T.32–40), ehe mit Takt 41 die (modifizierte) Wiederaufnahme bis zum Schluss fortgesetzt wird (T.41 bezieht sich auf T.9). Der Einsatz der Reprise ist dabei sehr unauffällig gesetzt (es gibt weder eine markante Zäsur noch eine deutliche harmonische Hinführung). Viel stärker wird dagegen der Einsatz in Takt 32 hervorgehoben, da ihm ein phrygischer Halbschluss und eine Generalpause vorausgehen. Klein strebt also statt bloßer Reihung von Phrasen, die auf die unterschiedlichen textlichen Gehalte reagieren, eine Vermittlung von autonomer Form und Text an.

Die Verankerung in einer um 1830 gängigen Musiksprache zeigt sich jedoch nicht nur in der Form, sondern insgesamt in der Harmonik, die mindestens teilweise von dur-moll-tonaler Funktionalität geprägt ist und einen Akkordbestand aufweist, zu dem etwa auch verminderte Septakkorde gehören. Daneben gibt es wenige Momente, die auf ältere Musik des 16. Jahrhunderts verweisen. So ist das Repertoire der Akkordtypen wie der Radius der gefestigten Tonartenstationen relativ gering, so dass eigentliche Ausweichungen nicht vorkommen (allein B-Dur wird an zwei Stellen als Nebentonart eingeführt). Auch werden über weite Strecken deutliche Kadenzen vermieden, die zudem fast immer in imperfekter Form auftreten (die einzigen beiden vollkommenen Kadenzen mit Diskant- und Bassklausel erklingen in T.7/8 und T.12/13). »Moderne« Dominantseptakkorde im Rahmen von Kadenzen werden dabei nicht verwendet. Ein Hang zum kirchentonalen Denken (also zum dorischen oder zum phrygischen Modus) ist allerdings nicht erkennbar.

41 Vgl. Hoffmann 1814, Sp. 594–597; Thibaut 1825, 96, bzw. ³1851, 54.

42 Der Text lässt sich, ausgehend von Martin Luthers Übersetzung der Anfangsverse, wie folgt ins Deutsche übertragen: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir. Bald werdet ihr die Menge sehen, die mich umgeben wird. Ihr aber werdet fliehen, und ich werde gehen, um für euch geopfert zu werden. Siehe die Stunde ist da, dass des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird.

Gleichwohl fällt eine sehr einfache Rhythmik auf, bei der sich die Notenwerte fast ausschließlich auf Halbe und Viertel beschränken und relativ wenige punktierte Noten vorkommen, so dass ihr deklamatorischer Gestus durchaus an Ingegneris musikalischen Satz erinnert. Deutlicher zeigt sich eine Nähe zu mancher Musik des 16. Jahrhunderts indes im Kontrapunkt, und dies auf mehreren Ebenen: So komponiert Klein für den Einschub ab Takt 32 ein Geflecht von Linien, die sich als Tonleiterausschnitte aufwärts wie abwärts bewegen, meist jedoch ohne als Imitation kenntlich gemacht zu sein.⁴³ Eher wirken sie wie zufällig eingestreut als Auflockerung des musikalischen Satzes.

43 Eine Ausnahme stellen allein die Takte 36–38 dar, in denen es zwischen den drei Unterstimmen zu einer recht deutlich hörbaren Imitation in der Oktave bzw. im Einklang kommt.

Moderato

Alto
 Tenore 1
 Tenore 2
 Basso

9

A.
 T. 1
 T. 2
 B.

17

A.
 T. 1
 T. 2
 B.

25

A.
 T. 1
 T. 2
 B.

34

A.
 T. 1
 T. 2

Tris - tis est a - ni - ma, a - ni - ma me - a, us - que ad mor - tem, sus - ti -
 Tris - tis est a - ni - ma, me - a, us - que ad mor - tem,
 Tris - tis est a - ni - ma, a - ni - ma me - a, us - que ad mor - tem,
 Tris - tis est a - ni - ma, me - a, us - que ad mor - tem,
 ne - te hic, vi gi - la - te me - cum, nunc vi - de - bi - tis tur - bam
 sus - ti - ne - te hic, vi gi - la - te me - cum, nunc vi - de - bi - tis
 vi - gi - la - te me - cum, nunc vi - de - bi - tis
 vi - gi - la - te me - cum,
 quae cir - cum - da - bit me, vos fu - gam ca - pi -
 tur - bam quae cir - cum - da - bit me, vos fu - gam ca - pi - e -
 tur - bam quae cir - cum - da - bit me, vos fu - gam ca - pi -
 nunc vi - de - bi - tis tur - bam vos fu - gam ca - pi -
 e - tis, et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis,
 - tis, et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis, ec - ce, ap - pro - pin - quat
 e - tis, et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis, ec - ce, ap - pro -
 e - tis, et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis, ec - ce,
 ec - ce, ap - pro - pin - quat ho - ra, ec - ce, ap - pro - pin - quat ho - ra, et fi - li - us
 ho - ra, ec - ce, ap - pro - pin - quat ap - pro - pin - quat ho - ra, et
 et

Einen vergleichbaren musikalischen Satz findet man zum Beispiel am Beginn der Vertonung des fünften Verses von Psalm 6 («Quoniam non est in morte [...]») aus Lassos Bußpsalmen – einer Werksammlung, die schon früh in Kreisen der Alte-Musik-Bewegung des 19. Jahrhunderts bekannt war und sich auch in der Bibliothek Thibauts befand.⁴⁴ Lasso ist zudem neben Händel der am häufigsten genannte Komponist in Thibauts *Ueber Reinheit der Tonkunst*. Vergleicht man den Beginn von Lassos *Quoniam* mit dem Beginn des Abschnitts »Ecce appropinquat hora« (ab Takt 32) von Kleins *Re-sponsorium*, so fallen Übereinstimmungen in der Art auf, wie die Stimmen zueinander geführt werden. Bis zur Klausel in Takt 9 ist der fünfstimmige Satz ganz ähnlich wie bei Klein von gleichzeitig auf- und absteigenden melodischen Linien in Sekundbewegungen durchzogen, ohne dass sich von einem klar begrenzten Soggetto sprechen ließe. Dabei sind die zeitlichen Einsatzabstände so gewählt, dass fast immer zwei Stimmen in imperfekten Konsonanzen miteinander gekoppelt sind. Übereinstimmend mit Klein ist auch, dass sich die Bewegung aus einem einzigen Ton entfaltet, dass sie in Mittellage beginnt (bei Lasso mit dem Ton *a*, bei Klein mit dem Ton *g*) und der Tonraum nach und nach aufgefächert wird.

44 Vgl. Nr. 311 in Polley 1982, 620.

Discantus

Altus

Tenor

Quinta Vox

Bassus

7

S

A

T

Bar

B

Quo - ni - am non est in mor - te, quo - ni - am

non est in mor - te

ni - am non est in mor - te qui

non est in mor - te qui

am non est in mor - te qui

am non est in mor - te qui

Beispiel 9: Orlando di Lasso, Quoniam non est in morte (Vers 5 aus Bußpsalm 1 [Ps. 6]), Beginn

Der Anfang von Kleins Komposition ist auf andere Weise komponiert. Was auf den ersten Blick wie ein im Grunde homophoner Satz wirkt, der durch Binnenbewegungen aufgelockert wird (insbesondere T.1–8) und dann in eine Imitation der drei Oberstimmen überzugehen scheint (T.8–14), ehe im Schlussabschnitt tendenziell das Satzmodell des Anfangs wiederhergestellt wird, erweist sich über weite Strecken als strenger Kanon zwischen Alt und erstem Tenor. So gibt es bei jeweiligem Beginn im Alt in den Takten 1–5 zunächst eine Unterquintimitation, sodann in den Takten 8–21 eine Unterquartimitation. Aufgrund der Tatsache, dass die kanonischen Stimmen mit den freien gemeinsam einsetzen, drängt sich diese Satztechnik nicht in den Vordergrund, bleibt mithin der Kanon relativ unauffällig. Hier folgt Klein einem Satzmodell, das sich bisweilen auch bei Ingegneri findet, von dem aber ebenfalls Lasso in manchen Abschnitten aus seinem sechsten Bußpsalm (Ps. 130 [129]) Gebrauch macht: In einen äußerlich homophonen Satz sind Binnenbewegungen integriert; diese entpuppen sich

als Imitationen, welche aber durch die Bewegung der übrigen Stimmen verdeckt werden und somit kaum an die hörbare Oberfläche gelangen.

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

In _____ mon - te O -

In _____ mon - te O -

In _____ mon - te O -

In _____ mon - te O - li -

Beispiel 10: Marc' Antonio Ingegneri, *In monte Oliveti*, Beginn

Es gibt keine Hinweise darauf, dass sich Klein mit solchen Werken wie den *Responsorien* op. 17 eine romantische Kirchenmusikästhetik zu eigen machte, wie sie prominent etwa von E. T. A. Hoffmann vertreten wurde. Für ihn war die ältere Musik keine Musik wie aus einer anderen Welt, sondern genügte ganz pragmatisch in idealer Weise dem Zweck, die Andacht zu befördern, ohne sich selbst zu sehr in den Vordergrund zu drängen.⁴⁵ Daraus scheint die Idee einer Kirchenmusik erwachsen zu sein, welche sich keiner starken und auffälligen Mittel bedienen sollte, um die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst zu lenken, was wiederum zur Folge hatte, dass die (kontrapunktische) Kunstfertigkeit nicht ausgestellt werden sollte. Die Verbindung von Einfachheit und Strenge als Maxime eines kontrapunktischen Satzes dürfte den Bogen zum Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts geschlagen haben, ohne dass damit zugleich eine Restauration der älteren Musik realisiert wurde. Maßstab blieb, ob das Ergebnis wohlklingend sei, was eine zu große Fremdheit der musikalischen Sprache ausschloss und somit eine Nähe zur zeitgenössischen Musik erforderlich machte. Daraus resultierte gleichsam eine gewisse Mitte zwischen alten (kontrapunktischen) Satztechniken und neuem (harmonischen

45 Vgl. G. P. 1842, 82 f.: »Ich meine nur, daß die Musik sich in diesem Dienste nicht so frei bewegen kann, wie sonst, wenn sie wahre Kirchenmusik bleiben will. Man geht in die Kirche, um zu beten und andächtig zu sein, nicht um Musik zu hören. [...] Daß es ein Drittes gebe, wo die Musik, einen Teil ihrer ungebundenen Selbständigkeit aufgebend, dennoch fördernd, und nicht störend in die Andacht eingreife, das haben die alten italienischen Meister bewiesen.« Die hier einer Person namens Kurt in den Mund gelegten Äußerungen gehen auf einen längeren undatierten Text Kleins zurück, der »Ein paar Worte über den Versuch einer musikalischen Agende etc. von J. Fr. Naue« überschrieben ist und sich im ersten Nachlasskasten Kleins in der Mappe »Musicalische Studien« befindet.

wie formalen) Gewand. Die Tatsache, dass sich von all dem keine Spuren in Kleins Kontrapunktunterricht finden, dass also der praktische Anteil des Kontrapunktunterrichts ganz von der zeitgenössischen Musik bestimmt blieb, bestätigt noch einmal die These, dass Klein diese Art des Komponierens als seine Privatsache betrachtete. Insofern blieben die Anfänge einer historisch informierten Musiktheorie reines Bildungsgut, das kaum unmittelbare Folgen für die Praxis zeitigte. Von denjenigen Konsequenzen, die fast 40 Jahre später Heinrich Bellermann aus ähnlichen Voraussetzungen zog, war Klein um 1830 noch weit entfernt.

Literatur

- Cherubini, Luigi [1835], *Theorie des Contrapunktes und der Fuge von L. Cherubini* [...]. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Franz Stoepel, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.
- Dehn, Siegfried W. (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u.A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.
- Dehn, Siegfried W. (1860), *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*, Berlin: Schlesinger.
- Dinglinger, Wolfgang (2009), »Zelters Musikalische Bildungsanstalt und die Gründung des Instituts für Kirchenmusik«, in: *Der Singemeister Carl Friedrich Zelter*, hg. von Christian Filips, Mainz: Schott, 118–123.
- Eberle, Gottfried (1991), *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. »Ein Kunstverein für die heilige Musik«*, Berlin: Nicolai.
- Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus. Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, *ZGMTH* 13/1, 11–30. <https://doi.org/10.31751/883> (03.05.2026)
- Fischer, Axel / Matthias Kornemann (Hg.) (2010), *Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Berlin: de Gruyter.
- Forkel, Johann Nikolaus (1801), *Allgemeine Geschichte der Musik. Zweyter Band*, Leipzig: Schwickert 1801.
- Forkel, Johann Nikolaus (1819), *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien welche den 10ten May 1819 und an den folgenden Tagen [...] meistbietend verkauft werden*, Göttingen: F. C. Huth.
- Garratt, James (2002), *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1814), »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *AmZ* 16, Sp. 577–584, 593–603, 611–619.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert. Zweyter Theil. Erste Abtheilung*, Berlin, Königsberg: Decker u. Hartung, Reprint Hildesheim: Olms 1968.
- Koch, Carl (1902), *Bernhard Klein (1793–1832). Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte, im besonderen Berlins*, Leipzig: Brandstetter.
- G. P. [= Gustav Parthey] (1842), »Bernhard Klein«, in: *Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst*, H. 5, hg. von Christian Köster, Berlin: Nicolai, 65–109. Parthey, Lili (1926), *Tagebücher aus der Biedermeierzeit*, hg. von Bernhard Lepsius, Berlin/Leipzig: Gebrüder Paetel.

- Polley, Rainer (1982), *Anton Friedrich Justus Thibaut (ad 1772–1840) in seinen Selbstzeugnissen und Briefen*, Bd. 2: Briefwechsel, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Richter, Thomas (2000), *Bibliotheca Zelteriana. Rekonstruktion der Bibliothek Carl Friedrich Zelters. Alphabetischer Katalog*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Scheideler, Ullrich (2010), *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte. Studien zur geistlichen a-cappella-Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin* (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin 11), Berlin: Mensch und Buch.
- Schröder, Cornelia [1958], *Carl Friedrich Zelter und die Akademie. Dokumente und Briefe zur Entstehung der Musik-Sektion in der Preußischen Akademie der Künste* (Monographien und Biographien 3), Berlin: Akademie der Künste.
- Sieling, Andreas (1995), *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarmusiklehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik-Studien 7), Köln: Studio.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus (1825), *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg: Mohr.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus (1851), *Ueber Reinheit der Tonkunst*, 3. vermehrte Ausgabe, Heidelberg: Mohr.
- Wagner, Günther (2002), »Die Anfänge der Sing-Akademie zu Berlin und ihr frühes Repertoire«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 25–40.
- Zelter, Karl Friedrich (1801), *Karl Friedrich Christian Fasch*, Berlin: Unger.